

## ДРАМА ЧЕХОВА *ЧАЙКА* И ЕЕ КУЛЬТУРНО-ФИЛОСОФСКИЙ КОНТЕКСТ

Тибор Бароти

(Baróti Tibor, Szeged)

Драмы Чехова не принадлежат к мало изученным произведениям русской литературы, что касается и *Чайки*, написанной в 1896-ом году. О чеховских драмах, в том числе о *Чайке*, существует немало ценных, глубоких исследований, монографий, научных статей и т. п. В предлагаемой статье я хотел бы обратить внимание на одно обстоятельство, по моему мнению немалое странное. Я имею в виду то, что литературоведы, разрабатывающие, осмысляющие пьесу Чехова *Чайка* оставляют без должного внимания весьма важный и полный богатого идейно-культурного, философского смысла отрывок начала первого действия, а именно оставшуюся незаконченной, не доведенной до конца «пьесу в пьесе» одного из главных действующих лиц пьесы: Константина Треплева. Оставшаяся незаконченной пьеса Треплева несмотря на свою отрывочность обнаруживает идейное сходство с господствующим философским направлением конца XIX-го века, с учением религиозного философа-мистика Владимира Соловьева. *Чайка* Чехова, как и другие его пьесы конца XIX-го века, написанные вслед за *Чайкой* изображают подавляющую духовную атмосферу, что можно назвать *безвременьем*. (Курсив мой – Т. Б.) Р. Гальцева и И. Роднянская в словарной статье о философии Владимира Соловьева, представляющей собой глубокое научное исследование творчества философа, пишут о направленности В. Соловьева: «Им двигали убеждение в наличии верховной правды и скорбь, оттого что она не торжествует в окружающем мире [...] он словно был рожден вместе с представлением о том, что земное бытие должно быть покорено высшей истине. Каким же путем этого достичь, он начинает думать с ранней юности.»<sup>1</sup> Далее читаем: «Соловьев связывал философское творчество с позитивным разрешением жизненного вопроса, понимая его как реализацию христианского идеала [...] в обстановке безвременья и поисков новых путей преобразования России.»<sup>2</sup>

Пьесу Чехова *Чайка* можно определить, как поздний вариант литературного произведения, трактующего романтическую тему об искусстве и художниках. Большую часть драмы занимают диалоги, высказывания, сужде-

---

<sup>1</sup> Р. Гальцева. *Соловьев Владимир Сергеевич. Русская философия. Малый энциклопедический словарь*. М., 1995. 478.

<sup>2</sup> Там же. 479.

ния действующих лиц о литературе, об искусстве, о театре, о художественном творчестве. Именно на основании философско-эстетического отношения действующих лиц к жизни, к творчеству и к искусству в драме обнаруживаются их характеры. За исключением нескольких действующих лиц герои пьесы являются людьми искусства: Аркадина актриса, Треплев писатель, Нина Заречная актриса, Тригорин беллетрист, но и разговоры Шамраева, Сорина, Дорна постоянно вращаются около вопросов театра и искусства, только Маша, Медведенко и Полина Андреевна более поглощены жизнью, страдают от своего недовольства жизнью, и менее активны при обсуждении непрекращающихся вопросов искусства и творчества. Общая особенность чеховских пьес, что их персонажи в большинстве случаев с потрясением переживают свою подавленность банальностью лишенной духовного содержания жизни и только некоторые, притом весьма отрицательные персонажи, как Наташа и Кулыгин из *Трех сестер*, Яша, молодой лакей и Лопухин из *Вишневого сада*, профессор Серебряков из *Дяди Вани* не страдают от бессмысленности существования, не имея никаких внутренних побуждений к нематериальным, возвышающим человека над банальностью жизни духовным ценностям. Переживание персонажами бессмысленности существования выражается в диалоге из второго действия *Вишневого сада* между Епиходовым и Шарлоттой: *Епиходов: Я развитой человек, читаю разные замечательные книги, но никак не могу понять направления, чего мне, собственно, хочется, жить мне или застрелиться, собственно говоря, но тем не менее я всегда ношу при себе револьвер... Шарлотта: Ты, Епиходов, очень умный человек и очень страшный; [...] эти умники все такие глупые, не с кем мне поговорить [...] Все одна, одна, никого у меня нет и [...] кто я, зачем я, неизвестно...*<sup>3</sup>

Экзистенциальный кризис, переживаемый персонажами *Чайки* из-за потери духовных ценностей и духовной основы жизни – то есть, того, что можно назвать внутренним опытом *безвременья* (курсив мой – Т. Б.) – становится более обостренным, так как будучи драмой об искусстве и художниках, упомянутый выше кризис культуры и духовных ценностей переживают и персонажи, которые по своему призванию должны были бы заботиться о действительности этих же духовных ценностей.

Кризисное духовное состояние эпохи, переживаемое персонажами чеховских пьес, определяемое выше исследователем творчества В. Соловьева как «безвременье», выражается и в лирике XIX-го века, например, в знаменитом стихотворении Тютчева *Наш век* 1851 года:

*Не плоть, а дух растлился в наши дни,  
И человек отчаянно тоскует...  
Он к свету рвется из ночной тени  
И, свет обретши, ропщет и бунтует.*

<sup>3</sup> А. П. Чехов. Пьесы. М., 1964. 184.

*Безверием палим и иссушен,  
Невыносимое он днесь выносит...  
И сознает свою погибель он,  
И жаждет веры – но о ней не просит...*<sup>4</sup>

Персонажи *Чайки* Сорин, Шамраев, Маша и Медведенко, как впрочем и Дорн не являются по профессии людьми искусства, тем не менее то и дело и они высказываются по вопросам искусства, чаще всего на уровне определяющей их характер навязчивой идеи. Все они – кроме Дорна – по своему недовольны жизнью, полны требований к ней, которых, однако, жизнь не удовлетворяет. Сорин в разговоре с Дорном его называет «сытым» человеком, который «пожил на своем веку», а о себе говорит, что *еще не жил, ничего не испытал в конце концов, [...] и жить мне очень хочется. Вы сыты и равнодушны, и потому имеете склонность к философии, я же хочу жить...* (46)<sup>5</sup> Шамраев, управляющий Сорина, вспоминает свои старые театральные переживания и связанные с ними анекдоты об известностях театра прошлого, но живя в настоящем им руководят одни хозяйственные соображения. Маша в начале второго действия в диалоге с Аркадиной говорит о своем отношении к жизни: *...жизнь свою я тащу волоком, как беспокоящий шлейф [...]. И часто не бывает никакой охоты жить* (44). А в начале первого действия, на вопрос Медведенко о том, почему она всегда ходит в черном, она отвечает: *Это траур по моей жизни. Я несчастна* (25). Причина несчастья Маши, ее неудовлетворенности жизнью, является ее непрекращающаяся, но оставшаяся без ответа любовь к Треплеву. Медведенко тоже недоволен жизнью: его недовольство сплошного материального характера, он до конца пьесы продолжает жаловаться на свое плачевное материальное положение. Как ни странно, из перечисленных выше персонажей *Чайки*, не представляющих собой «людей искусства» по профессии, один только Дорн не поглощен духовно жизнью, обстоятельствами существования, хотя о нем говорят, что он «сытый», что он «пожил на своем веку», и он сам, в конце первого действия говорит, что он доволен прожитой жизнью, нет у него лишних претензий к ней, но что самое важное: он мечтает о подъеме духа, т. е. несмотря на свою «разнообразно и со вкусом» прожитую жизнь, не ассимилируется, не поглащается ей, а чувствует потребность внутреннюю возвыситься над жизнью. Такое стремление высвободиться из-под все нивелирующей, поглощающей человека банальности имманентной жизни в *Чайке* мы находим только у Нины Заречной, из простой дочери богатого помещика ставшей настоящей актрисой, в отличие от успешной, признанной всеми Аркадиной, полностью поглощенной банальностью, и в голове которой никогда, даже в самый напряженный момент нарастающего трагизма конца чет-

<sup>4</sup> Ф. И. Тютчев. *Стихотворения*. М., 1986. 180.

<sup>5</sup> Цитаты из пьесы приводятся по следующему изданию: А. П. Чехов. *Пьесы*. М., 1964.

вертого акта не мелькнула идея подобного к переживанию Дорна духовного подъема. Очень важно, что Дорн говорит о желанном духовном подъеме вслед за «неуспехом» представления пьесы Треплева; сначала про себя, а потом излагает свои впечатления прямо автору. Оставшись один, Дорн говорит: *Не знаю, быть может, я ничего не понимаю или сошел с ума, но пьеса мне понравилась. В ней что-то есть. Когда эта девочка говорила об одиночестве и потом, когда показывались красные глаза дьявола, у меня от волнения дрожали руки. Свежо, наивно...* (40) Несколько ниже, разговаривая уже с автором, он говорит о подъеме духа в связи с художественным творчеством: *Но изображайте только важное и вечное. Вы знаете, я прожил свою жизнь разнообразно и со вкусом, я доволен, но если бы мне пришлось испытать подъем духа, какой бывает у художников во время творчества, то, мне кажется, я презирал бы свою материальную оболочку и все, что этой оболочке свойственно, и уносился бы от земли подальше в высоту* (41). Из упомянутой материальной оболочки успешно высвобождается одна только Нина Заречная, в конце четвертого акта в разговоре с Треплевым. Не случайно, что в начале этого последнего их разговора Нина упоминает их театр в саду, у озера, где она играла в пьесе Треплева исполняя *общую мировую душу*, готовящуюся к *упорной жестокой борьбе с дьяволом, началом матеарильных сил*, и где ей *суждено победить* (34). Как не случайно и то, что она декламирует часть своего монолога из пьесы Треплева, трагически для автора оборвавшейся после длинного монолога Нины, «общей мировой души». Слова оборвавшейся пьесы как бы символизируют основной конфликт культурно-духовного положения «безвременья» между «началом материальных сил» – словами Дорна «материальной оболочкой» – и «мировой душой», началом гармонии, – словами Дорна возвышающим над «материальной оболочкой», с помощью которого начала, во время творчества он «уносился бы от земли подальше в высоту». И слова треплевской пьесы, произнесенные «общей мировой душой» – Ниной, указали на исход намеченной жестокой борьбы с дьяволом: после жестокого их столкновения ожидается победа, единение в гармонии – напоминающее философскую идею *всеединства* (курсив мой – Т. Б.) – двух противоречащих друг другу, непримиримых до того начал: *От меня не скрыто лишь, что в упорной, жестокой борьбе с дьяволом, началом материальных сил, мне суждено победить, и после того материя и дух сольются в гармонии и наступит царство мировой воли* (36). Названный выше конфликт между началом материальных сил и возвышающим духовным началом *мировой душой* (курсив мой – Т. Б.) существует для каждого персонажа пьесы, и как правильно угадал Дорн, возвыситься над снижающей человека материальной оболочкой возможно только огромными усилиями духа, в частности, художественного творчества. А это не однозначно преодолению разного рода жизненных невзгод

и испытаний, как это не значит и пассивность самоотдачи разъедающим, поглощающим стремлениям агрессивной банальности. Успешная, преуспевающая в жизни и на поприще актрисы Аркадина ни на минуту не чувствует жажду духовного возвышения и обновления, и в жизни и на сцене ее вдохновляют одни собственные успехи, к успехам других людей она относится с ревностью. В начале четвертого действия, сидя за карточным столом, она, как всегда, говорит о себе, о своих новых успехах: *Аркадина: Как меня в Харькове принимали, батюшки мои, до сих пор голова кружится! [...] Студенты овацию устроили [...] Три корзины, два венка и вот [...] (Снимает с груди брошь и бросает на стол.) На мне удивительный туалет [...] Что-что, а одетая я не дура* (75–76). В первом действии до начала спектакля Треплева, Шамраев говорит о прошлых успехах Аркадиной: *В тысяча восемьсот семьдесят третьем году в Полтаве на ярмарке она играла изумительно. Один восторг! Чудно играла!* (32). А в самом начале второго действия, в разговоре с Машей Аркадина излагает свою жизненную философию: *И у меня правило: не заглядывать в будущее. Я никогда не думаю ни о старости, ни о смерти...* (43–44) Из приведенных слов Аркадиной становится ясно, что она как бы попав в ловушку Мефистофеля из драматического стихотворения Гете, живет исключительно для данной минуты и в плоскости имманентной жизни, что в выше приведенных словах Дорна однозначно презренной им материальной оболочке бытия. Поэтому Аркадина неспособна в своем творчестве испытать желанный Дорном подъем духа, она зависит от одной материальной оболочки, ее «жизнь в успехах» не представляет собой настоящее творчество. Тригорина, модного беллетриста тоже сопровождают успех и слава. Но он тоже далек от возвышающего творческого вдохновения, желанного Дорном, вырывающего человека из банальной жизни. Ему духовный подъем неизвестен, наоборот, к писательскому труду его – словами известного пушкинского стихотворения – как к «священной жертве», требует не Аполлон, до его «чуткого слуха» коснется не «божественный глагол», его «вдохновенье» не свыше, он не испытывает при вдохновении личностное состояние, т. е. подъем духа. Он недоволен жизнью, при своем «творчестве», вернее писательском труде его душа продолжает «вкушать холодный сон», и для него сама писательская деятельность оказывается безличным, тягостным бременем. Во втором действии, в разговоре с Ниной, жалуясь на свою жизнь – жалуется на свою творческую работу: *Когда кончаю работу, бегу в театр или удить рыбу; тут бы и отдохнуть, забыться, ан-нет, в голове уже ворочается тяжелое чугунное ядро – новый сюжет, и уже тянет к столу, и надо спешить опять писать и писать. И так всегда, всегда, и нет мне покоя от самого себя, и я чувствую, что я съедаю собственную жизнь...* (51–52) И при вопросе Нины, что *разве вдохновение и самый процесс творчества не дают вам высоких, счастливых минут?* (52) – он отве-

чает утвердительно, но релятивизируя вдохновение и творчество, нивелируя его с чтением корректуры: *Да. Когда пишу, приятно. И корректуру читать приятно...* (52)

Известно, что страдания и недовольство жизнью персонажей чеховской пьесы, «малодушно погруженных» «в заботах суетного света» и поглощенных ими в большинстве случаев от неразделенной любви, от известных «треугольников». Тригорин, Треплев и Маша кроме любовного треугольника связаны между собой и многозначным символом «чайки», к которому все они относятся по своему. Во втором действии, Треплев, укладывая убитую им чайку у ног Нины говорит: *Скоро таким же образом я убью самого себя* (49). Тригорин в конце того же действия, увидев убитую чайку, записывает в свою книжку сюжет небольшого рассказа, подсказываемый убитой чайкой. Этот сюжет по аналогии с излюбленной темой эпохи сентиментализма разрабатывает плачевную историю соблазненной и оставленной девушки, заканчивающуюся смертью. Далее, ослепленную известностью и славой Тригорина, мечтающую о своей «настоящей, шумной славе» Нину, согласно своему литературному сюжету, соблазняет и покидает Тригорин, который в дальнейшем возвращается к своему прошлому спокойствию и к привычной Аркадиной.

В последнем, в четвертом действии происходит новая, на этот раз последняя встреча Треплева с Ниной Заречной. Прошло два года с их последней встречи и за это время многое изменилось. В первую очередь надо отметить изменение в творческой позиции и Треплева, и Нины Заречной, но надо отметить и некоторое колебание писательской позиции Тригорина.

Треплев в первом действии, разговаривая с Сориным, отвергает воспроизведение на сцене жизни, когда *...в комнате с тремя стенами, эти великие таланты, жрецы святого искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки...* (29) Немного далее, разговаривая с Ниной, он формулирует свое эстетическое кредо: *Надо изображать жизнь не такую, как она есть и не такую, как она должна быть, а такую, как она представляется в мечтах* (31). А в четвертом действии, до появления Нины Треплев приходит к своему актуальному пониманию искусства и творчества, ставшему для него в последствии губительным. Он говорит: *Да, я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души* (78).

Треплев, изменяя свое понимание творчества, не меняется, однако по своему отношению к жизни: по своей любви к Нине. В самом начале первого действия он говорит Сорину о своей любви к Нине: *Я без нее жить не могу...* (30) То же повторяется на последних страницах четвертого действия: Треплев: — *...Разлюбить Вас я не в силах, Нина. С тех пор как я потерял вас*

и как начал печататься, жизнь для меня невыносима, — я страдаю... Немного позднее он говорит: *Я одинок, не согрет ничьей привязанностью, мне холодно, как в подземелье, и, что бы я не писал, все это сухо, черство, мрачно. Оставайтесь здесь, Нина, умоляю вас, или позвольте уехать с вами!* (81) Из приведенных слов Треплева становится ясно, что дело не только в том, что он жить без Нины не может. Но при сложившихся обстоятельствах и писать Треплеву стало невозможно согласно его новому пониманию творчества: он не может писать, «потому что это свободно льется из его души», потому что, как он говорит далее — он страдает, жизнь стала для него невыносима, ему холодно, как в подземелье. Поэтому что бы он ни писал, все «сухо, черство, мрачно». И все это оттого, что как и все персонажи пьесы, за исключением Дорна и Нины Заречной в последнем действии, Треплев писатель и человек четвертого действия представляет собой только первую фазу сотворенного им же в первом действии поэтического видения, являясь как бы живым воплощением изображенных там ужасов и страхов существования без духа, без благодатного содействия общей мировой души. Печальные, полные трагизма заклинания Треплева из четвертого действия, обращенные к Нине, как мольба о спасении чуть ли не являются повторением жалоб общей мировой души, исполняемой Ниной Заречной: *Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно. [...] Тела живых существ исчезли в прахе, а вечная материя обратила их в камни, в воду, в облака, а души их всех слились в одну. Общая мировая душа — это я [...] я* (34). И непостижимо далеко Треплеву, переживающему космический холод и одиночество до намеченной им же в его спектакле всеобщей гармонии, наступившей после победы духа, мировой души над дьяволом — началом материальных сил. Оказывается, Треплев не способен возвыситься в своем творчестве над закрепощающими духовные, творческие силы тягостными условиями жизни, над «материальной оболочкой» бытия. Что не удалось Треплеву, в своем творчестве актрисы осуществляет Нина Заречная. Она, не менее, чем остальные персонажи пьесы, чувствует холод жизни и страдает от ее неустроенности, жестокости. Во время ее совместной с Тригориным жизни под влиянием его непонимания и разрушительного скепсиса она чуть ли не перестала верить и пала духом. Но она высвобождается из ловушки взятого на себя добровольно самоопределения, самоотожествления с чайкой: из убитой Треплевым птицы, ставшей символом, по замыслу Тригорина, обозначающим соблазненную и брошенную девушку, она становится актрисой. Вопреки всем трудностям и испытаниям жизнь не сумела ее сломать. Она отошла от своего предыдущего понимания искусства и творчества, для нее уже не важны обольщения жизни, как материальной оболочки: слава и блеск. Она говорит Треплеву: *Главное не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а умение терпеть. Умей нести свой крест и веруй. Я верую,*

и мне не так больно, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни (82). Кажется целесообразным лишний раз подчеркнуть разницу в эстетической-творческой позиции Треплева и Нины Заречной. У них одинаковый, непреодолеваемый и мучительный жизненный опыт: оба страдают от тяжелых мук безответной любви. Будучи принципом творческим «творить из души», Треплев неспособен отделить творчество от жизни, ведь душа полна разрывающих сердце страданий, причиненных жизнью. Нина Заречная однако сумела в своем творчестве забыть о всех своих горестях и испытаниях, причиненных жизнью и ее вдохновение – свысока, не от души страдающей, а от возвышенного духа. В русской литературе XIX-го века, а именно в первой главе *Евгения Онегина* в известном лирическом отступлении Пушкин изображает разницу между душевными переживаниями в жизни, в любви и во время творческого вдохновения. В пятьдесят восьмой строфе первой главы мы читаем:

*Любви безумную тревогу  
Я безотрадно испытал.  
Блажен, кто с нею сочетал  
Горячку рифм...  
[...]  
Но я, любя, был глуп и нем.*

А в пятьдесят девятой строфе мы читаем:

*Прошла любовь, явилась муза,  
И прояснился темный ум.  
[...]  
Пишу, и сердце не тоскует  
[...]  
Я все грущу; но слез уж нет,  
И скоро, скоро бури след  
В душе моей совсем утихнет...<sup>6</sup>*

Как раньше было уже сказано в связи с философемой *всеединства*, и связанной с ним *мировой душой* (курсив мой – Т. Б.), в последнем, четвертом действии *Чайки* Нина перед уходом читает отрывок из пьесы Треплева. Те же слова первоначально читала та же Нина, исполняющая роль мировой души, и пьеса изображала как бы потерянный рай, выражала необходимость стремления отпавшего от божественного начала хаотичного мира к восстановлению гармонии, к воплощению божества в мире, т. е. всеединства. Нина Заречная, ставшая настоящей актрисой в четвертом действии *Чайки* остается верной исполняемой ею роли в «пьесе пьесы». Воплощаемая ей там *общая мировая душа* (курсив мой – Т. Б.) здесь, т. е. в творческой деятельности ставшей актрисой *Чайки* – Нины Заречной выполняет свою одухотворяющую функцию, в возвышающем душу переживании, воплощении и передаче

<sup>6</sup> А. С. Пушкин. *Избранное произведение*. Л., 1968. 282.



культурного наследия драматического искусства предыдущих творческих поколений. Что нынешнее поколение нуждается в такой одухотворяющей – посреднической деятельности в настоящем времени, изображенном в *Чайке* – свидетельствуют опять же слова «сытого» Дорна, вернувшегося из путешествия в Геную: *Дорн: Там превосходная уличная толпа. Когда вечером выходишь из отеля, то вся улица бывает запружена народом. Движешься потом в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, вроде той, которую когда-то в вашей пьесе играла Нина Заречная* (72).

Владимир Соловьев в *Чтениях о богочеловечестве* в чтении десятом всеединство связывает с мировой душой. Между приводимыми ниже отрывками из этого сочинения философа и отрывочной «драмой в драме» Треплева, а также ее интерпретацией отзывчивыми персонажами *Чайки* Чехова не трудно заметить переключки. «Отпавший от божественного единства природный мир является как хаос разрозненных элементов. Множественность распавшихся элементов, чуждых друг другу, непроницаемых друг для друга, выражается в реальном *пространстве*. [...] Реальное же пространство или внешность необходимо происходит из распада и взаимного отчуждения всего существующего. [...] Если в порядке божественном все эти элементы, положительно восполняя друг друга, составляют целый и согласный организм, то в порядке природном мы имеем этот же организм, распавшийся реально (*actu*), но сохраняющий свое идеальное единство в скрытой потенции и стремлении. [...] Душа этого становящегося организма – душа мира в начале мирового процесса лишена в действительности той всеединящей организующей силы, которую она имеет только в соединении с божественным началом как воспринимающая и проводящая его в мир; отделенная же от него, сама по себе она есть только неопределенное стремление к всеединству, неопределенная пассивная возможность (потенция) всеединства. [...] Это определенная форма всеединства или вселенского организма содержится в Божестве как вечная идея, в мире же, т. е. совокупности элементов (всего существующего), вышедших из единства, в этом мире, или, лучше сказать, в этом хаотическом бытии всего, составляющем первоначальный факт, вечная идея абсолютного организма должна быть постепенно реализована, и стремление к этой реализации, стремление к воплощению божества в мире... – это стремление, составляющее внутреннюю жизнь и начало движения во всем существующем, и есть собственно мировая душа.»<sup>7</sup>

<sup>7</sup> В. С. Соловьев. *Спор о справедливости*. М.–Харьков. 1999. 157–159.